

Yves T'Sjoen

## DE HEILIGING VAN TEKENS OP HET STEEN

*Nic van Bruggen en de cultus van een romantisch dichterschap*

een metafyziese eenheid door het transcendente  
verlangen

Paul van Ostaijen, in *De Generaal*, 1919.

L'essence est transcendente.

Jef Verheyen, 1958.

### Inleiding. Een woud van 'ismen': essentialisme, estheticisme, decadentisme

Je leest het wel eens in literair-historische studies: op het einde van de negentiende eeuw bleef de stroming die we aanduiden met de term 'decadentisme' beperkt tot een randfenomeen in de Nederlandse literatuur. Afgezien van enkele 'decadente' teksten van onder anderen Lodewijk van Deyssel, Louis Couperus en Jacob Israël de Haan is er niet echt sprake van een 'decadentistische tendens' in onze literatuur.<sup>1</sup> In tegenstelling tot het Franse en Engelse decadentisme, met Théophile Gautier, en diens *trendsettende* eclectische *Mademoiselle de Maupin* (1835), Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Villiers de l'Isle d'Adam en Jules Barbey d'Aurevilly, en Arthur Symons, Walter Pater en Oscar Wilde, was het decadentisme in de Nederlandse *l'art pour l'art*-literatuur naar verluidt een kortstondig modeverschijnsel, en dus van zeer voorbijgaande aard en van relatieve literair-historische betekenis.

Voor de literatuur in de jaren 1885-1900 wordt het Franse periodebegrip 'fin de siècle-literatuur' gebruikt.<sup>2</sup> Voor de literatuurvorm waarin een artificiële schoonheidscultus wordt beleden, en ook de schoonheid (van het verval) wordt gethematiseerd, worden uiteenlopende termen gehanteerd. Maarten van Buuren maakt een onderscheid tussen het 'estheticisme' en de 'decadentie', waarmee respectievelijk op artistieke verschijnselen en de maatschappelijke context wordt gewezen.<sup>3</sup> Jaap Goedegebuure introduceerde de Nederlandse variant van het Italiaanse 'decadentismo' en het Franse 'décadentisme', waarmee op een minder dubbelzinnige wijze dan met de term 'decadentie' een periode in de literatuurgeschiedenis wordt aangegeven.<sup>4</sup> De term 'estheticisme' heeft, net als 'decadentie', een breder bereik, want verwijst ook naar de vroege Duitse romantiek.

De term 'decadentie' was echter algemener verspreid. Deze term uit het vulgair Latijn (met de connotatie van 'ruina' of verval, ondergang, degeneratie) raakte verbreid door twee achttiende-eeuwse studies, met name *Grandeur et décadence des Romains* (1721) van Charles-Louis Montesquieu en *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788) van Edward Gibbon. Toen in de negentiende eeuw Th. Gautier met een essay in *Mademoiselle de Maupin* het begrip gebruikte in wat

als de beginselverklaring van het Franse decadentisme bekend zou worden, en hij hiermee later het literaire werk van Baudelaire typeerde, had 'décadence' nog steeds de oorspronkelijke betekenis van ondergang en verval van een tijdperk.

Goedegebuures motivering voor de term 'decadentisme' als een minder verwarrend periodebegrip kan hier worden onderschreven. Jaap Goedegebuure definieert in *Decadentie en literatuur* de autonomistische kunstopvatting van decadentistische schrijvers als 'een niet-metaphysische, dat wil zeggen concreet-materiële en relativistische opvatting van schoonheid',<sup>5</sup> en maakt op die manier het verschil met het (latere) symbolisme duidelijk. Het doel van het decadentisme is immers schoonheid te scheppen, zonder zich te bekommeren om het maatschappelijk nut of de ethische inslag van de literaire tekst.

De schoonheidscultus komt natuurlijk ook voor in de romantische literatuur, maar wordt nadrukkelijker beleden in de fin de siècle-literatuur van de negentiende eeuw. Aan de grondslag van die autonomistische literatuuropvatting ligt een essentialistische (of neoplatoonse) visie op de schoonheid. De verering van de schoonheid is in feite een verafgoding van een oppermachtige entiteit, waaraan de kunstenaar en het kunstwerk zich ondergeschikt opstellen. Plato's *Allegorie van de Grot* werkte dan ook inspirerend voor de decadenten. De zoektocht naar de hogere schoonheid is een peilen naar een verborgen, metafysisch zingevende ordening die als essentieel kan worden omschreven. Die hogere werkelijkheid is superieur aan de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid, zoals in een 'decadentistische' opvatting de kunst ook verheven is boven de natuur. De ware vormen uit de ideale realiteit kunnen we alleen als (wanstaltige) schaduwen of spiegelingen aanschouwen. Het ultieme verlangen van de mens zou er, volgens die opvatting, in bestaan door te dringen tot het hogere of het andere en kennis te verwerven. De decadent maakte een onderscheid tussen de aardse schoonheid die onderhevig is aan de wetten van de natuur, aan tijd, modes en locaties, kortom aan de zintuiglijke wereld. Daarnaast is er de platonische schoonheid, die per definitie volmaakt is en alleen terug te vinden in het transcendente of het metafysische. Alleen het perfecte behoort tot de ware obsessie van de decadent: hij wil de pure schoonheid aanschouwen. Alleen het sensitieve genot kan hem leiden naar de absolute of mystieke schoonheid. De decadentistische schrijver is een aanhanger van het zogenaamde sensitivisme, en tracht door zintuiglijke waarnemingen in taal te vatten, het hogere te bereiken.

In de Vlaamse poëzie van de tweede helft van de twintigste eeuw kunnen we het werk van de Antwerpse dichter Nic van Bruggen (1938-1991) in deze literair-historische en poëtische traditie onderbrengen. De dichter heeft in een zeldzaam expliciet-poëticaal geschrift zijn vroegste poëzie als 'essentialistisch' omschreven, en verwees daarvoor naar een term waarmee de schilder Jef

Verheyen (1932-1984) de abstract monochrome, zeroïstische kunst aanduidde. Van Bruggens latere evolutie in de richting van het maniërisme<sup>6</sup> en het dandyisme kan dan ook niet als een conceptuele kentering, veeleer als een oppervlakkige of formele accentverschuiving, worden omschreven. De invulling die Günter Erbe geeft aan dat begrip dandyisme, waarvoor hij verwijst naar Baudelaire, kunnen we terugvinden in de expliciete poëtische beschouwingen van de jonge Van Bruggen (zie verder):

Es entstanden Idealbilder vom Dandy. Barbey d'Aurevilly und Baudelaire statteten ihn mit Eigenschaften aus, die ihn aus der Tageswirklichkeit des gewöhnlichen Stutzertums heraushoben. Ihr Dandy ist der geistig überlegene Mann voller Selbstzucht, ein Ritter der modernen Welt, aber auch der Müßiggänger par excellence, der in ununterbrochener Selbstbespiegelung sein Leben ausschließlich dem Schönen weihet. Askese und mönchische Entsagung sind ihm nicht fremd, denn mehr als das Äußere zählt für ihn die innere Haltung. Sein Leben am Rande oder gar außerhalb der "großen Welt" treibt im Künstler-Dandy eine andere Art von Stoizismus hervor: nicht den des Salonmenschen, der es lernt, seine Affekte zu kontrollieren, sondern den des blasierten großstädtischen Flaneurs, der sich der ihn umgebenden Menge und der Vielzahl der auf ihn einwirkenden Eindrücke erwehren muß.<sup>7</sup>

Van Bruggen maakte, vanuit een fascinatie voor de vrouw, in *Jardin des Modes* (1963) maar vooral ook in latere bundels, van vrouwelijke figuren door een overdaad aan maquillage 'objets de culte'. Ook Baudelaire trachtte de (erotische) almacht en de (fatale) dreiging van de vrouw - als verpersoonlijking van de natuur - te neutraliseren door hen te esthetiseren of achter een masker van gratie en wellust te verhullen. Of zoals Th. Gautier in *Une Nuit de Cléopâtre* (1845) deed door hen een sprookjesachtig exotische gedaante te geven of tot een 'wondermooie courtisane'<sup>8</sup> te maken. In *Journaux Intimes* noteerde Baudelaire:

Ik heb de definitie gevonden van het Schone, wat voor mij het Schone is.  
Het is iets vurigs en treurigs... Een verleidelijk mooi hoofd, een vrouwenhoofd bedoel ik, is een hoofd dat tegelijk – maar op een verwarde wijze – doet dromen van genot en droefheid; dat een zweem van melancholie bevat, van verveling, van verzadiging zelfs, - of juist het tegengestelde, dat wil zeggen vuur en levensdrift die zijn verbonden met telkens terugkerende verbittering en die het gevolg lijken van ontbering en wanhoop. Mysterie en pijn zijn ook eigenschappen van het Schone.<sup>9</sup>

Van Bruggens langoureuze fotomodellen zijn *in essentie* androgynen varianten van Baudelaire's sfinxachtige femmes fatales. Camille Paglia beklemtoonde in haar studie *Het seksuele masker* dat die uiterlijke maskerade, waar ook de dandy zich aan overgeeft,<sup>10</sup> vooral als functie had het innerlijke van de vrouw (als goddelijk wezen én als monstrueuze vijand van de man) te ontkennen.<sup>11</sup> Niet alleen de aanwezigheid van geestelijk en fysiek volmaakte hermafrodieten in Van Bruggens poëzie is een symptoom van dat vroege 'essentialisme' en een 'maniëristische' literatuuropvatting,<sup>12</sup> ook de cultus van de vorm (als hiërarchisch superieur aan de inhoud),<sup>13</sup> het gebruik van opmerkelijk veel synesthesieën, het sensitivisme, het solipsisme, het dandyeske verzet tegen de maatschappij en het gewone, de hedonistische levenshouding zijn blijken van Van Bruggens neo-decadentische literaturopvatting.<sup>14</sup> De breuk die de literaire kritiek in diens literaire oeuvre meende te ontwaren, zoals gezegd van essentialisme naar maniërisme,<sup>15</sup> is dus niet meer dan een (stilistische) accentverschuiving.

### Kunstmatige constructies

Volgens Paul Snoek, in een redevoering van medio jaren zeventig, heeft Van Bruggens poëzie recht op een unieke plaats in de canon van de naoorlogse Vlaamse poëzie. Snoek beweerde dat Nic van Bruggen gedichten schreef 'zoals elke dichter er zou willen geschreven hebben, zoals men er zelden ontmoet in een letterkunde'.<sup>16</sup> Van Bruggens verzamelde gedichten vertonen een meerstemmigheid die je inderdaad zelden ontwaart in een vrij omvangrijk oeuvre van twaalf dichtbundels, uitgegeven in een periode van bijna dertig jaar, en een reeks bibliothele uitgaven en onuitgegeven gedichten.<sup>17</sup> Van Bruggen was op het eerste gezicht, net als Snoek overigens, een kameleontisch (of eclectisch) dichter, die veel invloeden onderging en wel eens wisselde van pennenhouder. *Anxiety of influence* was niet meteen hun grootste zorg. Nu eens schreef Van Bruggen zakelijk, subjectloos abstract, in de lijn van het zeroïsme in de beeldende kunst,<sup>18</sup> zonder zich daarom streng theoretisch te profileren. Van Bruggen was allesbehalve een programmatisch dichter die zijn dichterspraktijk expliciet legitimeerde in poëtische opstellen. Dan weer gaf hij zich over aan een barokke woorden- en beeldenstroom waarin de poseur, de pronkerige flaneur, de sinjoor/sinjeur zich verschanste.

Het artistieke parcours van Van Bruggen was kronkelig, het liep ook over berg en dal. En het is - vooral na de eerste bundels die begin jaren zestig zijn uitgegeven - doortrokken van opzichtig ornamentale beelden, velerlei retorische procédés en stilistische of grammaticale buitelingen (een arsenaal van chiasmen, oxymorons, paradoxen, anakoloeten enzovoorts), artificiële zinswendingen, gecompliceerde syntactische (en semantische) structuren en buitenissige, decadente decors van 'luxe, calme et volupté'.<sup>19</sup> Van Bruggen creëerde een eigengereide surreële

ruimte waarin de dandy zich, gehuld in verbale acrobatieën, aan het publiek presenteerde. Maar de poseur poseerde nadrukkelijk, en signeerde daarom ook zijn bundels die in de jaren zeventig verschenen met de initialen ‘pp’, die aan het Antwerpse literaire genootschap Pink Poets refereerden.<sup>20</sup> Hij trok een masker van woorden en beelden op om het kwetsbare, gekwetste gemoed te verbergen. Van Bruggen was niet alleen een elitaire estheet, een pink poet die zich durfde aan te stellen en er een zelfbewuste decadentistische literatuuropvatting op nahield. Die estheticistische literaire houding was een zorgvuldig geconstrueerd alibi om gevoelens van heimwee, een existentiële twijfel, melancholie te maskeren. In se was de dichter Van Bruggen een hypersensitief romanticus die zich beeldrijk overgaf aan vergane glorie en de *décadence*. Zelfs in een uitbundige bundel als *Tussen feestend volk*, uitgegeven halverwege de jaren zeventig, staat expliciet:

[...]  
Met daden van gewilligheid beluistert hij in  
Het geritsel der dagen de hoestende nachten.

En zwijgt. Bekijkt zijn vingers, de oude  
Pennen van de liefde, de geliefde kramp  
Geschrift, het manuscript herinnering. In  
Dit geruisloos huis verdwaalt zijn twijfel  
In voorbij vergeten, in vijandig bijten aan  
De gehavende einders van verlatenheid. Dan,  
Windstil ontkomen. Beraamd en verstenend.

Voor alle duidelijkheid: die regels komen niet uit de afsluitende afdeling ‘Litanie’, maar uit het epische titelgedicht dat 345 regels omvat. Het is vooral in de afzonderlijk uitgegeven bundel *Litanie*,<sup>21</sup> in die bezwerende hymne aan de erotiek en de vrouw (of de muze), dat Van Bruggen die overgave aan de zintuiglijkheid (ook en vooral aan de als lichamelijk ervaren taal), met veel gevoel voor ritme, metrum en melodie heeft uitgewerkt. In het dichtwerk van Van Bruggen kunnen we kortom meerdere stemmen en vele gedaanten herkennen, van Hugues C. Pernath en Ivo Michiels tot Maurice Gilliams. Maar dat decor blijft het ontwerp van een dandy, die peilt naar een verborgen essentie, die onder het klatergoud van zijn kunstmatig universum naar een zingeving zoekt. Van Bruggens affiniteit met ‘la peinture non-plastique’ van de avant garde-schilder Jef Verheyen, volgens Paul de Vree ‘de barometer van zijn generatie’,<sup>22</sup> is het duidelijkst verwoord in het vroegste (picturale) werk alsook in het debuut *Een kogel* (bijvoorbeeld in het gedicht ‘schilderijen beschaduwden de lucht’, opgedragen aan Verheyen). Later koos Van Bruggen voor een andere stijl, die van het maniërisme (en niet langer van het zeroïsme), maar de zoektocht naar essentialia ging verder. In een essay in *Het bed van Procrustes*, eerder al als inleiding op de bloemlezing uit Van Bruggens poëzie *100 gedichten* (1977) opgenomen, merkte Henri-Floris

Jespers op dat Van Bruggen zijn credo feitelijk nooit heeft verloochend, dat diens poëzie alleen louter technisch een ontwikkeling heeft doorgemaakt.<sup>23</sup> Als Jespers bedoelde dat Van Bruggen zijn oorspronkelijke esthetisch-theoretische inzichten trouw is gebleven, eenmalig expliciet verwoord in 'Portret van een jonge man als een dichter' in het blad *De Periscoop*,<sup>24</sup> dan kan ik die zienswijze onderschrijven.

De poëzie en het plastisch werk van de dubbelkunstenaar Nic van Bruggen - als grafisch kunstenaar gebruikte hij de naam Nikolaas - zijn op een bijzondere manier nauw met elkaar verweven. In Van Bruggens dichtwerk manifesteert zich in een periode van nagenoeg drie decennia een opmerkelijke verschuiving. Geen breuklijnen maar veeleer accentverschuivingen. Immers de premissen die Van Bruggen verwoordde in het vroege poëtische opstel, heeft hij nooit afgezworen.

### Het 'essentialistische' gedicht

Jef Verheyen was en is een van mijn beste artistieke vrienden, en niet alleen daarom acht ik hem als een van onze grootste schilders. In die tijd, rond 1960, deden Jef en ik een aantal dingen samen. Hij introduceerde hier de 'monochrome' schilderkunst die volgens hem terugging naar de 'essentie' van het schilderen, kleur en licht, en waaruit alle elementen die deze essentie stoorden, moesten gebannen worden. In een van zijn essays, dat ik taalkundig mee op punt hielp stellen, 'Pour une peinture non plastique', lanceerde hij de term 'essentialisme'. Ik heb met zijn toestemming die term een tijd lang overgenomen, omdat ik in mijn poëzie hetzelfde wilde: een poëzie die tegelijk monochroom en monotoon was, waarin niets deze essentie aantasten mocht: geen sterke beeldspraak, geen nadrukkelijke stijlfiguren, zelfs geen absolute betekenis. Later, na een periode van ruim vier jaar zwijgen, ben ik daar wel enigszins van teruggekomen. Eerder zei ik al hoe en waarom. Maar ik moet bekennen, dat ik soms nog wel eens heimwee heb naar die onthechte zuiverheid van toen.

Nic van Bruggen<sup>25</sup>

In de vroegste periode, de 'essentialistische' fase van zijn schrijverschap,<sup>26</sup> en op het moment dat Antwerpen de metropool voor de (internationale) avant-gardekunst werd (met G58-Hessenhuis, het Modernistisch Centrum - later het Nationale Centrum voor Moderne Kunst - van Paul de Vree, enzovoorts), was Van Bruggen redacteur van het precieus uitgegeven tijdschrift *Frontaal* (1957-1959). Het tijdschrift is een typisch product van de neo- of post-experimentele generatie die zich in Antwerpen in de experimentele lijn van *Tijd en Mens* en *gard-sivik* manifesteerde. Het concept voor het periodiek is na afloop van een interscolair welsprekendheidstornooi in de herfst van 1956 ontworpen.<sup>27</sup> De oprichters Dirk Decler, Jef Cornelis, Wim (Wannes) van de Velde en Nic van Bruggen, en medewerkers als Paul Snoek, Ben Klein, Alex van Gelder, Blanca Boeye en Jan Christiaens, wilden zich profileren als de '3e eksperimentele generatie' (na *Tijd en Mens* en de

‘Vijfenvijftigers’ van *gard-sivik* dus).<sup>28</sup> De jonge kunstenaars schreven dan wel geen manifest, ze riepen zich zelfbewust uit tot vertegenwoordigers van een ‘existentieel-esthetische’ kunst. Dat post-experiment kreeg een forum aangereikt in een waaier van kleine tijdschriften zoals *Nul*, *Hoos*, *Stuip*, *Njet* en andere. In elk geval heeft Van Bruggens redacteurschap van *Frontaal* ervoor gezorgd dat hij in contact kwam met Dirk Claus, redacteur van *Nul* (1961-1965) en directeur van de Paradox Press in Sint-Niklaas.<sup>29</sup> Van Bruggens poëziedebuut *Een kogel*, met op het omslag een foto van Brigitte Bardot,<sup>30</sup> is in dat fonds uitgegeven. Eind jaren vijftig en begin jaren zestig publiceerde Van Bruggen gedichten in bladen als *Nul* en *De Tafelronde*, kunstkritieken in onder meer *De Nieuwe Gazet* en in zijn poëzie refereerde hij nadrukkelijk aan de non-figuratieve plastische kunst en de jazz. Hij wilde ook en vooral zijn theoretische inzichten concretiseren in korte, geserreerde poëtische vormen.<sup>31</sup> Toen al vertaalde hij zijn pogingen tot ‘beeldschrijven’ (de titel van een cyclus in het debuut *Een kogel*) in enkele eerste aanzetten tot grafisch werk. Vanaf medio jaren zeventig namen die kunstwerken de vorm van abstracte calligrafieën aan, in wat Nikolaas noemde: proeven van ‘schrift-schrijven’ of ‘schrift-schilderen’. In de jaren zeventig en tachtig drukte hij zijn affiniteit met de plastische kunst nog meer uit in vele kunstkritieken (in onder meer *Avenue*, *Wij*, *Vlaanderen Morgen*, *Diogenes* en *Kunst & Cultuur*) en vooral in eigen schilderwerk, dat hij in een interview in *Revolver* (1978) een uitlaatklep noemde, ‘om klaarheid te krijgen in dat waar ik over schreef’.

Die levenslange liefde voor de visualisering van ideeën en gevoelens is klaarblijkelijk - en toch wel paradoxaal voor een talig georiënteerd dichter als de estheet Van Bruggen, die daarenboven in het aardse bestaan zijn brood verdiende als copywriter<sup>32</sup> - gegroeid uit een besef van talige *onmacht*, uit een behoefte de buitentalige essentie aanwezig te stellen. Ooit schreef Van Bruggen dat het woord onvoldoende sensitief is, dat in zijn eerste dichtbundels - in het debuut *Een kogel* en in *Jardin des Modes* - de zintuiglijke ervaring (nog) niet tot uitdrukking kon worden gebracht. Want, zoals eerder gesteld, alleen het sensitivisme kan voor de decadentistische kunstenaar leiden tot inzicht. Schilderen bestempelde hij daarom als ‘een lichamelijk beleven van mijn schrijven’. In die zin zijn schrijven en schilderen voor Van Bruggen onlosmakelijk verenigd, twee expressievormen die elkaar verrijken en intensifiëren.

Zoals voor zijn generatiegenoten, onder anderen Hugo Claus, Gust Gils, Marcel Wauters, Louis Paul Boon, Hugues C. Pernath, Paul Snoek, hoorden schrijven en schilderen voor Van Bruggen dus onlosmakelijk samen. Het ene moment legde hij zich toe op plastisch werk, op exposities in galerijen, het andere moment primeerde het schrijverschap, de talrijke voorleessessies en optredens op het publieke forum.<sup>33</sup> Maar in de coulissen, waar het publiek afwezig bleef, waren schilderen en schrijven expressievormen van eenzelfde wankel gemoed. Die ambivalentie van de

hoogmoed die het masker laat vermoeden en de existentiële twijfelaar achter het masker is typisch voor de dandy.<sup>34</sup>

### Een verschuiving in stijl

De poëziebundel die zonder twijfel een verschuiving markeert in Van Bruggens dichterschap is *Place des Vosges* (1981). Ik voeg er meteen aan toe dat die formele evolutie zich al veel eerder had aangekondigd in de bundels die in de jaren zeventig zijn verschenen: de eros-en-thanatos-bundel *Een kreet van hoog allooi* (1970), de neo-romantische, maniëristische gedichten in *Een benauwende levenslijn* (1972), de verzamelbundel (met enkele tot dat moment onuitgegeven gedichten) *Ademloos seizoen* (1974) én de bundel van de overweldigende liefde en de in zichzelf gekeerde weemoed *Tussen feestend volk* (1977). In die esthetische, woordbarokke gedichten, waarin de dichter zich uitdrukt aan de hand van allerlei overdadige woord- en klankassociaties, in meanderende én dithyrambische zinsconstructies en waarin hij grossiert in hyperbolen, paradoxen, homerische vergelijkingen en allerlei andere retorische procédés, klinkt steevast een nostalgische stem. De dwingende klank- en beeldenvloed, die een zeldzame keer in de kritiek is verbonden met een eigenzinnige vorm van het decadentistisch maniërisme, kan worden gelezen als een bewust artificieel gehouden uitlaatklep voor zintuiglijke ervaringen en waarnemingen. Tegelijk getuigt die stroom van wat Jespers, in een *freenbeelend* essay over de Pink Poets, ‘de pinke geest’ heeft genoemd.<sup>35</sup> In die zin ligt Van Bruggens nostalgisch maniërisme ook helemaal in de lijn van de retoriek van enkele leden van het Pink Poet Genootschap (1972-1982). Formeel-poëticaal kan natuurlijk geen sprake zijn van een homogene groep kunstenaars: de onderlinge verschillen in het werk van onder anderen Hugues C. Pernath, Nic van Bruggen, Patrick Conrad, Henri-Floris Jespers, Michel Bartosik en Georges Adé zijn te groot. Toch zijn deze Antwerpse dandyeske stadsdichters verbonden door een maniëristische, of decadentistische, visie op het kunstenaarschap. Zelfbewust plaatsten zij zich in de traditie van de rederijkersliteratuur en van de internationale avant-gardestromingen die de Antwerpse artistieke scène in het interbellum hebben bepaald (Paul van Ostaijen, Jozef Peeters, Michel Seuphor, Floris en Oscar Jespers, Paul Joostens, en bladen als *Het Overzicht*, *De Drieboek*, *Lumière*, *7 Arts* en *Ça Ira*). Die pinke mentaliteit, gebaseerd op uiterlijke verfijning, raffinement, een elitaire houding, pose, was gericht tegen de contemporaine ‘kleinburgerlijke’ of ‘provincialistische’ dichtkunst in Vlaanderen. De combattieve voedingsbodem voor de oprichting van Pink Poet strookte niet met de scheppende literatuur die de leden produceerden. Meer nog, de vereniging legitimeerde zichzelf in enkele opstellen (overwegend van Henri-Floris Jespers) vanuit een louter nostalgische reflex.<sup>36</sup> Geert Buelens merkte op dat de Pink Poets op het voorplan traden op het moment dat de tweede avant-



gardegolf in Antwerpen (met De Nevelvlek en *Het Kabier*, G58, *gard-sivik*) nog nabloeide: de pp's wilden zich vooral in een artistieke traditie plaatsen, zonder daar veel aan toe te voegen of op af te dingen. Hij bestempelt het genootschap als 'een fenomeen uit de nadagen van een culturele bloeiperiode'. Deze dichters cultiveerden in hun werk de neergang van een metropool, en refereerden maar al te graag aan de avant-gardestromingen die inmiddels tot een voltooid verleden behoorden. Vooral Jespers trachtte de heterogene groep in het spoor van Paul van Ostaijen te plaatsen door in (vaak) bibliothele uitgaven het artistieke traject van de grote voorganger te reconstrueren.<sup>37</sup> En dat Maurice Gilliams tot erelid van het genootschap werd benoemd, had een poëtische betekenis: het was een zelflegitimerend gebaar, én een expressie van verwantschap met Gilliams' romantische en autonomistische literatuuropvattingen.<sup>38</sup>

### ***Een kogel: ascetische woordkunst***

In Van Bruggens vroegste 'essentialistische' werk (in de jaren zestig) - Paul de Vree gebruikte de term 'morfisch essentialisme'<sup>39</sup> - is bijna gedwee voortgeborduurd op de poëtische premissen van de neo- of post-experimentele dichters, van de zogenaamde 'Vijfenvijftigers' in de Vlaamse poëzie. Het leverde Van Bruggen de lof op van onder anderen Jan Walravens, en ook Adriaan de Roover van *De Tafelronde* schreef met lof over Van Bruggens woordkunst. De Roover belichtte de spanning tussen 'eterische sfeerwoorden' en 'vaak pijnlijke rekvisieten'. Niet alleen de oudere representanten van *Tijd en Mens* en *De Tafelronde*, ook de jongeren van *gard-sivik* (Gils, Snoek en Pernath) gaven de indruk gewonnen te zijn voor Van Bruggens abstracte dichtkunst, die vooral een 'boren in het transcendente' wilde zijn. Toch is geen gedicht van Van Bruggen in *gard-sivik* gepubliceerd. Het was vooral de groep rond *De Tafelronde*, met Van Bruggens geestelijke mentor Adriaan de Roover<sup>40</sup> en de oudere 'Vader' Paul de Vree, die zich in die jaren op een onhandige manier - met een verouderd *Vormen*-begrippenapparaat - trachtte op te werpen als woordvoerder van de jongeren<sup>41</sup> en dan ook door onder meer *gard-sivik* resoluut werd afgewezen,<sup>42</sup> beiden katalysatoren voor de nieuwe 'modernistische' koers van het periodiek, die de dichter meteen publicatiegelegenheid bood.<sup>43</sup> In een van de auteursexemplaren van *Een kogel* schreef Van Bruggen over zijn schatplichtigheid aan *gard-sivik* in die vroege jaren van het dichterschap. Ofschoon Van Bruggens afwezigheid in het blad (en de animositeit die tussen *Frontaal* en *gard-sivik* eind jaren vijftig bestond): 'Dit is dan 9 jaar te laat, maar ja, toen durfde ik tegen Gard Sivik dichters amper te praten'.<sup>44</sup>

Er was niet alleen die literaire invloed, er was ook een nog dwingender plastische inspiratiebron. In de lijn van Jef Verheyens *Pour une peinture non-plastique* (1966), waarvan Van Bruggen later

beweerde dat hij de tekst ‘taalkundig mee op punt hielp stellen’, en onder de invloed van de monochrome doeken van experimentele zeroïsten componeerde Van Bruggen kale, verticaal gestructureerde poëzie. Eigen aan die tijd schreef de dichter toen bijna vanzelfsprekend interpunctieloze gedichten. Naast literatuur en plastische kunst was er ten slotte ook de impact van de nieuwe muziek op die vroegste gedichten. Van Bruggens overwegend metapoëtische, woordkunstige gedichten in *Een kogel* worden beheerst door het pulserende ritme van de jazz, die toen in avant-gardistische kringen (onder meer in De Muze in Antwerpen) veel aanzien genoot en de literaire scène mee bepaalde. Van Bruggen hield er in die eerste fase van zijn dichterschap van zijn poëzie te assembleren met neologismen, klankeffecten (met vele half- en stafrijmen) te genereren, met functionele enjambementen te werken teneinde autonome esthetische objecten te construeren: “geen sterke beeldspraak, geen nadrukkelijke stijlfiguren”. Zoals in het aan Jef Verheyen opgedragen gedicht ‘schilderijen beschaduwden de lucht’:

van adem leize hamer  
het valen van het licht  
naar kleurkaraat

tussen zon en oog  
zo zeer de lucht  
nestdragend middelaren<sup>45</sup>

Naast die formele aspecten, die getuigen van een nog ongerijpte liefde voor contemporaine avant-gardistische dichtkunst, schilderkunst, muziek, vallen de thematiek en de motieven op. Van Bruggen merkte later op dat het thema van de sensuele erotiek én het besef van aftakeling, verbonden met een gevoel van existentiële nostalgie, zo manifest aanwezig in *Tussen feestend volk* (1977), ook al in het debuut *Een kogel* vervat zat. Thematisch zag ook hijzelf in zijn dichtkunst geen ontwikkeling. Zijn poëzie bleef in het teken van het sensitivisme en de zoektocht naar het metafysische (of essentialistische) staan. Wellicht niet toevallig is de onuitgegeven bundel waar hij op het eind van zijn leven nog aan werkte, en die wordt bewaard in de nalatenschap van Van Bruggen in het AMVC-Letterenhuis, getiteld *Nostalgia revisited. Theatrale gedichten*. De *nostalgia* bleef de slagader van deze dichtkunst.<sup>46</sup>

### **Van *Jardin des Modes* en het post-experiment...**

Ook uit Van Bruggens tweede bundel *Jardin des Modes*, geschreven als een literaire pendant van de Amerikaanse pop art, blijkt de invloed van de Vlaamse neo-experimentelen of de volgens Adriaan de Roover en Paul de Vree ‘Vijfenvijftigers’ (van *gard-sivik*). Die spreekt bijvoorbeeld in

de verheven, sacrale toon en de sensuele, lichamelijke thematiek, die we in die periode ook in de poëzie van Snoek en Pernath aantreffen. In deze tweede bundel ruimde het woordascetische maar heel geleidelijk plaats voor het barokke en het sensuele, voor een incantatorische, meer gedreven en gedragen toonzetting en de suggestieve kracht van het woord die de volgende poëziebundels wel helemaal zullen bepalen. Paul de Vree wees erop dat de dichter nog steeds zo ‘weinig mogelijk emotie [wil] tonen’ in *Jardin des Modes*, maar eindigde zijn bespreking met de opmerking dat ‘het extatisch spel [...] wezensbepalend [werden] voor de taal- en levensfeer van Nic Van Bruggen’.<sup>47</sup> Poëzie is extase, beweerde De Vree. En hij bedoelde dat, in de lijn van *La poésie pure* en *Prière et poésie* van Henri Bremond, poëzie aansloot bij het religieus-mystieke, of het gedicht als gebed.<sup>48</sup> Of met Van Ostaijen: het gedicht is het ‘uitzeggen van het vervuld-zijn van het onzegbare’, of nog: ‘zij is eenvoudig een in het metafysische geankerd spel met woorden’, en vertoont duidelijk affiniteit met een mystieke kunstopvatting, met de ‘unio mystica’-idee.<sup>49</sup> Dat lijkt me een andere definitie voor Verheyens ‘essentialisme’. Het essentialisme gaat immers uit van het bestaan van het transcendente, van een zingende metafysische werkelijkheid die onmogelijk in taal kan worden gevat of gerepresenteerd. Essentialisme is ook de term die Van Bruggen voor zijn eigen (vroege) poëzie hanteerde.

### ... naar de *décadence* van de jaren zeventig

Later, na een periode van ruim vier jaar zwijgen, ben ik daar wel enigszins van teruggekomen. [...] Maar ik moet bekennen, dat ik soms nog wel eens heimwee heb naar die onthechte zuiverheid van toen.

Nic van Bruggen<sup>50</sup>

De cycli die Nic van Bruggen na die eerste (post)experimentele periode schreef, zoals ‘Tussen huis en jaargetij’ en ‘De Combours-sonnetten’, baden inderdaad in een compleet andere sfeer, ze zijn anders gestileerd dan de eerste gedichten. Ze zijn bovendien in een andere toonaard geschreven, retorischer, orakelend, hymnisch. Een plechtstatigheid die we ook in Hugues C. Pernaths bundels *Mijn gegeven woord* (1966) en *Mijn tegenstem* (1973) aantreffen. De dichterlijke wereld (‘een letterlijke luchtspiegeling’, P. de Vree) die Van Bruggen ontwierp, week dan weer af van die van Pernath.

Een wereld van mannequins (in de sensueel-lichamelijke en metatalige bundel *Jardin des Modes* - beide themata zijn in Van Bruggens poëtische denken sterk verweven - komt al het gedicht ‘de mannequin is een seizoen’ voor, en beelden als ‘dit glazen lijf’ en ‘nimfen mild en mager’, alle in de titelafdeling), van langoureuze modellen, van extravagante weelde en kitscherige schijn.

De dichter fabriceerde zich voortaan, zoals al eerder gesteld, een louter artificieel, esthetisch decorum, een precieus en kunstmatig ingericht universum, badend in de chique weelde van hertog Jean Floressas des Esseintes' *paradis artificiel* in Joris-Karl Huysmans' *A rebours*.<sup>51</sup> De schoonheid, en vooral het verval van de schoonheid (of de Latijnse *décadence*), werden hét decor voor Van Bruggens poëzie in de jaren zeventig. Die kitscherige wereld van *camp* en opzichtige stilering, waarin de vrouw als 'femme fatale' én als verpersoonlijking van de langoureuze sensualiteit figureerde, lijkt op het eerste gezicht te contrasteren met de uitgepuurde monochromie van enkele jaren tevoren. Van Bruggen had zich bekeerd tot de esthetica van de fin-de-siècle-literatuur. Zoals blijkt uit een overdreven aandacht voor de esthetisering van de vergankelijkheid, de ontwikkeling van een eigen sacraal idioom waarin schoonheid, weemoed en wellust worden uitgedrukt. Zoals verder ook blijkt uit de thematisering van agressieve en destructieve erotiek, van een solipsistische levensvisie, van droefenis en het *unheimliche*, van de cultus van een zintuiglijke levenshouding. Het woord wordt in die esthetische woordkunst louter ornamenteel gebruikt, is decoratief. Een beleving van taalschoonheid die vooral veel weg heeft van een optreden op een *bal masqué*. Immers, het retorisch geweld was voor Van Bruggen een anders gestileerde poging om tot het essentialisme te komen: van de kringen naar binnen naar de kringen naar buiten.

### **De maniëristische dichter als *rebel without a cause***

De bombast, de vele retorische figuren die de dandy in deze maniëristische poëzie aanwendt, zorgen ervoor dat de combinatie van woordkunst, formele preoccupatie en een bewust-artificiële levenshouding vooral sfeerscheppend effect sorteert. Niet alleen de opeenstapeling van woorden en beelden klinkt in *Place des Vosges* (1981) anders dan in de eerste gedichten, met een formele evolutie van verticale naar breed uitwaaiierende, beeldassociatieve lyriek. Ook de wijze waarop Van Bruggen het gedicht steeds meer als een sensitief expressiemiddel ging beschouwen, contrasteert alleen schijnbaar met de vroege abstracte poëtische formuleringen. In essentie was voor Van Bruggen de dichter een maker, in de context van zijn oppervlakkig dandyisme een baudelairiaanse held.

Der verarmte Grandseigneur Barbey d'Aurevilly und der deklassierte Bürgerssohn Baudelaire sehen im Dandy den heroischen Außenseiter, eine Protestfigur gegen bürgerliche Nivellierung und Moral, gegen die Ideologie des Nützlichen und Zweckhaften.<sup>52</sup>

Van Bruggen is ‘een maker’ van autonome artefacten, van kunstmatige *paradis artificiels*.

Opmerkelijk, maar begrijpelijk in dit licht, is dat hij held en maker door elkaar gebruikte. Dit zijn immers twee contrasterende begripsomschrijvingen voor de aard van het dichterschap in dat vroege opstel ‘Portret van een jonge man als een dichter’. Men zou ook kunnen stellen dat de vermenging van antithetische begrippen (held en maker) een zelfbewuste poging was het romantisch-expressieve en het autonomistische te verzoenen. Wel beschouwd, voor Van Bruggen was én bleef een dichter in de eerste plaats een schepper (poeta faber), en dus geen romantische held, die de sonoriteit van het woord (klank én betekenis) plaatste boven de boodschap, die de compositie van het gedicht boven het poëtische effect of de directe belijdenis verkoos.

Ontroering kwam pas in een tweede instantie, het resultaat van de maniëristische ontwerpen in taal. Eerst en boven alles primeerde het maakwerk. Poëzie was voor Van Bruggen geen toegepaste kunst, geen vehikel voor alleen maar een ethiek<sup>53</sup> of een verhaal met een moraal, geen belijdenis van sentimenten. In het vraaggesprek met Willem M. Roggeman sprak hij over poëzie als “een autonoom medium”. Poëzie heeft alleen zichzelf, wil niets zeggen, is in absolute zin nutteloos. Van Bruggens vertaling van Wildes ‘Art is quite useless’ sloot aan bij zijn eerste essentialistische opvattingen. Zelfs in die protserige, extravagante scheppingen van louter woordkunst en retorische stijlfiguren staan die beschouwingen centraal, en Van Bruggen is er nooit echt van afgeweken. Misschien alleen in zijn laatste bundel *Leeftijd* (1987) en in enkele onuitgegeven gedichtenreeksen (zoals de flamingantische ‘Vlaamse balladen’). Zelfs zijn gedichten over voetbal, over Tottenham Hotspurs (in *Jardin des Modes*), over Feyenoord en vooral over zijn club Beerschot, zijn uitdrukkingen van die gedachte.<sup>54</sup> En in die zucht naar het formele, het loutere maakwerk heeft de dichter geleidelijk andere accenten gelegd: in die tweede fase, vanaf *Een kreet van hoog allooi* (1970), voornamelijk ornamentele accenten waarin we Van Bruggens fascinatie voor het lichamelijke herkennen, voor de beweeglijkheid en de sierlijkheid van de (in zichzelf gekeerde) dans (zoals jaren later in de bibliofiel uitgegeven bundel *Spiersteen*, 1979), voor de bewegende lijven van de voetballers-estheten en het rituele aspect van het voetbalspel. Zoals in het gelegenheidsgedicht ‘Koninklijke Beerschot V.A.V.’, dat achteraan de anthologie *100 gedichten* is opgenomen:

Zo zachtmoedig de extase van dit stadion  
 Waarin de hoogmoed zich pijnloos plant  
 In het gewapend licht der pilonen, weldadig  
 In de heuvels der tribunes en voedzaam op  
 Dit eenzame altaar van tribaal geweld,  
 Mensen, messen, de episch gistende voltages  
 Van oorlog die eeuwig is. Wreed en vredeloos.

[...]

En in 'De elf':

Pronkzucht tekent hun sier, trots, waarde en  
Troost. Zo zingen zijn hun gretig krijgslied  
Van roem, zetten het harnas der spieren hoog,  
Zijn ze de onvermoeibaar moede minnaars van  
Luidkeelse kelen, het gulzig gemoed der waan.  
En kijk, eenvoud zegent hun gebaren, zodanig  
Metten zij tijd en ruimte, beschrijven daarin  
De waarachtigheid van wapens, het betasten  
Van woede, de willekeur, het kwetsend bevel.  
Wee hen die mooi zijn. En sterk als weleer.  
[...]

In bundels als *Ademloos seizoenen* en *Place des Vosges* primeert dus niet meteen de uitdrukking van particuliere gevoelens. Van Bruggen manifesteerde zich in de jaren zeventig, precies zoals in de beginfase van zijn dichterschap, nog steeds als (ambachtelijke) *poeta faber* die vooral het formele métier van het dichten etaleerde. Alleen de (stijl)middelen die hij aanwendde, en zoals gezegd niet zozeer de thematiek die aan bod kwam, verschilden in ruime mate van de verstechniek in de eerste 'essentialistische' gedichten. Van Bruggen was en bleef een ambachtsman, die de vorm verkoos boven de inhoud, de kunst boven de natuur. Dit blijkt al evenzeer uit zijn grafisch werk. Dat hij een obsessief maker was, kunnen we ook afleiden uit de vele potloodaantekeningen, aanzetten en kladjes van gedichten in de literaire nalatenschap. Van Bruggen schrapte en herschreef, hij laboreerde op perfectionistische wijze aan zijn scheppingen, waarvan soms verschillende variëteitsversies zijn ontworpen.

## De receptie valt tegen

Het spreekt voor zich dat zoveel aandacht voor retorische beheersing en de expressie van een gespeeld hoogmoedig zelfbewustzijn (de dichter als 'held') in de kritiek niet steeds gewaardeerd werden. Een zeldzame keer heeft men achter de façade gekeken, onder de maquillage van Van Bruggens 'objets de culte'. De decadent is gefascineerd door de ware schoonheid, maar moet zich daarvoor overgeven aan de zintuiglijke werkelijkheid, de vergankelijke schoonheid. De kritiek reageerde ongunstig op Van Bruggens maniërisme, vooral omdat de dichter zich in enkele bundels op de duur begon te herhalen, op technisch vernuft voortborduurde: de overdaad die als pose kon gelezen worden, klonk stilaan in zijn nadrukkelijkheid eentonig. Bepaalde stijlfiguren werden schrijftics. Beelden en klankeffecten konden weinig eigentijdse recensenten nog bekoren. Rob Goswin schreef op 20 augustus 1973 in de *Grobbendonkse brieven* aan Hubert Lampo: '[...] een

Vlaming is niet geblaseerd of hybridisch of artificieel; daarom wellicht kan ik zo weinig respect opbrengen voor de gewrochten van Patrick Conrad, Nic van Bruggen en andere zich pink poets noemende en elkaar geregeld onvoorstelbaar schaamteloos bewierokende schijnpoëten'.<sup>55</sup> Hier vangen we een echo op van (wat de Pink Poets noemden) de 'provincialen', die in die tijd de dweepzucht van de Antwerpse maniëristische dichters van het Pink Poet Genootschap ongenegen waren. De maniëristische woordkunst van de pp's zette immers kwaad bloed, op een moment dat het nieuw realisme van de jaren zestig plaats had geruimd voor de neo-romantiek en het post-experiment van het lyrisch-expressieve *Ko-Ko*, *Labris*, het taalconstructivistische *Impuls* en andere avant-gartetijdschriften in de Vlaamse literatuur. Het was de tijd van de stromingen en de scholen, van de kongsi's en de nostalgische genootschappen die zich tegen elkaar afzetten om wat eigen *Lebensraum* te verwerven.

Sinds de publicatie van *Place des Vosges* begin jaren tachtig taande de waardering voor Van Bruggens poëtisch werk nog duidelijker. De epische gedichten in *Ademloos seizoenen*, met een meer verhalende of anekdotische inslag, op een soms bijtend-satirische toon (zoals in *Zangen uit de Nederlanden*, 1972), konden omwille van hun overwegend ironische inslag, de erotische suggestiviteit en die eigenzinnige variant van het decadentisme nog wel aanspreken. De redactie van *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl* (1982-1983) voelde zich ongetwijfeld net omwille van die ironie, de erotiek en het morbide aangetrokken tot dit dichtwerk (zie verder). De bundels van Van Bruggen die later kwamen, beschouwden de critici zoals gezegd als hernemingen van het bekende, een kloon van stijlmiddelen en beeldformaties uit vroeger werk. Van Bruggen geldt bij uitstek als een eclectisch dichter die gretig 'stijlen kopieerde' om de queeste naar de essentie formeel te voeren. Die kentering in de receptie van Van Bruggens werk heeft zich sindsdien doorgezet, na de uitgave van *Litanie* (1984) en - ondanks een occasionele opflakkering - definitief na de laatste, afzonderlijk uitgegeven bundel *Leeftijd* (1987). Die kortstondige waardering had te maken met de versobering die Van Bruggens poëzie dan weer had ondergaan, meer bepaald in de belijdende gedichten van *Leeftijd*.<sup>56</sup> Hier klonk, nu ten derden male in de ontwikkeling van Van Bruggens dichterschap, een enigszins andere stem. Een ander geluid, maar geproduceerd door dezelfde dichter/maker. Het openingsgedicht 'Ars poetica' van de bundel mag illustratief heten:

Ik ben een maker van punten en  
 Komma's. Mijn woorden staan daartussen.  
 Ik stamel poëzie naar het einde van  
 Mijn zinnen, wanneer ik smachtend zing  
 Aan de waanzin van dit bestaan.

Ik rijg prachtig dit alles vol zin aan  
 Mekaar, nagelaten als een slangevel  
 Voor de gelukkige vindere van zeldzaam  
 Wrakhout. Of een handgranaat.

Ik denk ook wel eens dat het anders is,  
 Maar dat hoef ik niet te schrijven.  
 Mijn potlood wordt te zacht dan.  
 En er is al verdriet genoeg op aarde.

Het was een stem die zich door extra-literaire, persoonlijke omstandigheden niet verder kon ontwikkelen. Toch resoneert ze in enkele onuitgegeven, soms onvoltooide gedichten en in het ontwerp voor een nieuwe dichtbundel. Die bundel *Nostalgia revisited* is niet verschenen.

Tot zijn overlijden in april 1991 heeft de dichter voor zijn poëzie 'klaarheid' willen scheppen: als schrijver is hij steeds een woordkunstenaar - een maker - van de korte afstand gebleven. Met uitzondering van enkele verhalen (zoals in *Muriels droom* (1969), herdrukt als *Buitenspel wuift de grensrechter*, 1978), een roman (*Hannovers ontwaken*, 1988) en enkele essays (of docuromans/pamfletten, als *Matrakkensabbat*, 1967)<sup>57</sup> schreef Van Bruggen gedichten en (korte) columns in diverse periodieken over de meest uiteenlopende onderwerpen: mode, design, dans, voetbal, reclame.

Als plastisch kunstenaar prefereerde hij eind jaren zeventig en in de jaren tachtig ook die 'korte afstand': hij legde een verzameling 'mail-art' aan, enveloppes die hij meegaf aan vrienden op reis in het buitenland, die met postzegel en onbeschreven werden geretourneerd en waarop Van Bruggen vervolgens kleurrijke grafische ontwerpen aanbracht.

### En toen opende het vergeetboek zich

De vergetelheid waar de poëzie en het plastisch werk van Nic van Bruggen/Nikolaas in verzeild is geraakt, is merkwaardig.<sup>58</sup> Vooral ook gelet op de kortstondige, niet te onderschatten aandacht die het periodiek *R.I.P.* aan Van Bruggen besteedde. De redacteurs Erik Spinoy en Dirk van Bastelaere (die later uitgroeiden tot de dichters van de eerste postmoderne generatie in Vlaanderen),<sup>59</sup> op een ironiserende wijze dwepend met zwarte romantiek (en morbiditeit in de kunst), publiceerden in de eerste aflevering een interview met de 'Opper Dandy'.<sup>60</sup> In dat vraaggesprek onderschreef Van Bruggen wel zijn schatplichtigheid aan de 'barokke taal' van Karel van de Woestijne, maar reageerde niet op de suggestie dat zijn werk in de autonome lijn van T.S. Eliot, Paul van Ostaijen en Jean Cocteau stond. Verderop noemde hij Van Ostaijen dan weer wel zijn inspirerend voorbeeld en zijn fascinatie voor diens poëzie lag precies aan de



grondslag van *Frontaal*. Maar ook Kloos en Perk noemde hij als inspirators, én de poëzie van experimentelen en expressionisten. Het eclecticisme was de dandyeske kunstenaar dus niet vreemd. Overigens liet Van Bruggen zich weinig gelegen aan terminologie: hij adopteerde dan wel de term ‘essentialisme’, van termen als ‘maniërisme’ en ‘estheticisme’ distantieerde hij zich. Spinoy en Van Bastelaere wierpen zich niet op als epigonen of bewonderaars van Van Bruggen, maar erkenden wel een zekere verwantschap in de wijze waarop Van Bruggen bewonderde modellen presenteerde in ‘eigen’ eclectische tekststructuren. En ook hun eigen visie op de Pink Poets als literair genootschap weerklonk, onder meer in het gebruik van de initialen ‘R.I.P.’. Buelens omschreef de redacteurs van *R.I.P.* als ‘meta-Pink Poets’,<sup>61</sup> omdat ze vooral deden alsof ze deden alsof. Nog voor zijn overlijden in 1991, en na dat uitvoerige interview, raakte Van Bruggens werk voor nieuwlichters in de poëzie in de vergetelheid.

Van Bruggens betere gedichten verdienen te overleven in een bloemlezing, de eigengereide grafische en picturale ontwerpen (van ‘schrift-schilderijen’ medio jaren zeventig en begin jaren tachtig,<sup>62</sup> ‘mail-art’ tot pop-art-achtige (foto-)collages in de tweede helft van de jaren zeventig en in de jaren tachtig) kunnen best in een inventaris worden opgenomen. De poëtische vormtaal van deze romanticus die nader ordening en zingeving zocht - Van Bruggen beschouwde zich hoegenaamd niet als een experimenteel dichter, en hij hield zoals gezegd nog minder van de term die ik hier zo vaak gebruikte: ‘maniërisme’ - verdient hernieuwde aandacht.

---

<sup>1</sup> In de jaren tien en twintig van de twintigste eeuw zijn enkele sporen van het decadentisme terug te vinden in de Vlaamse periodieken *De Boomgaard* (1909-1911) en *Het Roode Zeil* (1920). In de jaren zeventig cultiveerden de Pink Poets, vanuit een nostalgische reflex, een artificieel schoonheidsideaal (zie verder). Die revival van een decadente levenshouding en literatuuropvatting zal worden aangeduid met de term ‘neodecadentisme’.

<sup>2</sup> Jacqueline Bel, *Nederlandse literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. Amsterdam University Press, Amsterdam 1993, p. 17.

<sup>3</sup> Maarten van Buuren, ‘Estheticisme. Aanzet tot een definitie van de “fin de siècle” literatuur’ en ‘Synesthesieën bij Huysmans’, in: *Forum der Letteren* 23 (1982), nr. 2 (juni), resp. p. 81-96 en p. 97-115.

<sup>4</sup> Jaap Goedegebuure, *Decadentie en literatuur*. De Arbeiderspers, Amsterdam 1987, p. 15.

<sup>5</sup> Idem, *ibidem*, p. 34.

<sup>6</sup> Het maniërisme in de literatuur is niet alleen een overgangperiode tussen renaissance en barok of een specifieke richting in de West-Europese barok, het is vooral een stijlkenmerk voor verschillende literaire perioden dat wordt bepaald door hermetisme en intellectualisme. Die derde definitie sluit aan bij de tweede: de verwijzingen naar antieke mythologie, de overdadige beeldspraak, het gebruik van retorische procédés (als anaforen, hyperbolen en paradoxen) en de complexe, overlagen syntactische constructies komen voor in de stijlrichting die we met de term maniërisme aanduiden. De term wordt hier in deze brede zin opgevat. H. van Gorp, et al (red.), *Lexicon van literaire termen*. Wolters, Leuven 1991 [= vijfde, herziene druk], p. 238-239.

<sup>7</sup> Günter Erbe, *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Böhlau, Köln/Weimar/Wien 2002, p. 15.

<sup>8</sup> Mario Praz, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*. Agon, Amsterdam 1990<sup>2</sup>, p. 167 en 172.

<sup>9</sup> Geciteerd naar idem, *ibidem*, p. 41.

<sup>10</sup> Zie Erbe, *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*, p. 181-190.

<sup>11</sup> Camille Paglia, *Het seksuele masker. Kunst, seksualiteit en decadentie in de Westerse beschaving*. Prometheus, Amsterdam 1993, p. 469.

<sup>12</sup> De term 'maniërisme' verwijst naar de zestiende-eeuwse stijlrichting (ca. 1500-1580), tussen renaissance en barok/rococo, met schilderwerk van Costa, Dürer, Grünewald, Altdorfer, il Pordenone, Michelangelo, Pontorno, Raphaël, Parmigianino en anderen. Vergelijk Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst: Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte*, Rowohlt, Hamburg 1959 (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie 82/83).

<sup>13</sup> Cornelis de Deugd, 'Towards a comparatist's definition of decadence', in: D.W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch en A.J.A. van Zoest (red.), *Comparative Poetics*. Rodopi, Amsterdam 1976, p. 33-50.

<sup>14</sup> Voor een uiteenzetting over de themata in romantische en decadentistische literatuur, zie Praz, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*.

<sup>15</sup> "In zijn recentste gedichten [in *Rameau in maart*] is hij minder maniëristisch, en krijgen zijn verzen een grotere evokatieve kracht. [...] Als Van Bruggen afstand doet van zijn vaak gewild maniërisme, zijn te gezochte zinkconstructies en zijn te verwaterd, effeministisch-eterisch woordgebruik, kan hij, zijn talent staat er borg voor, komen tot een eigen poëzie [...]". [Anoniem], 'Maniërisme of esthetische poëzie', in: *Vooruit*, 9 mei 1968. In deze bijdrage wordt Van Bruggens 'essentialistische' dichtkunst al meteen als 'maniëristisch' omschreven.

<sup>16</sup> Geciteerd naar *Ademloos seizoen. Gedichten 1972-1974*. Soethoudt/Nijgh & Van Ditmar, Antwerpen/'s-Gravenhage 1974 ['Kijkgatpaperback' 11], achterplat. Dit fragment komt uit een toespraak van Paul Snoek bij een vernissage van Nic van Bruggen (ongedateerd, archief Van Bruggen, AMVC-Letterenhuis). Een variëteit lezing troffen we aan in een brief van Paul Snoek aan Nic van Bruggen, d.d. 21 juni 1973 (archief Van Bruggen, AMVC-Letterenhuis).

<sup>17</sup> In de literaire nalatenschap van Nic van Bruggen is de onuitgegeven reeks *Nostalgia revisited. Vijftien theatrale gedichten* (manuscript) aangetroffen (archief Van Bruggen, AMVC-Letterenhuis). Yves T'Sjoen, 'Deze spiegel van bestoft verdriet en tederheid', in: *Revolver* 29 (2002), nr. 2 (september), p. 17-25.

<sup>18</sup> In de herfst van 1960 werd in Nederland een variant van het Europese zeroïsme opgericht, de 'Nulbeweging', door een groep kunstenaars die zich in eerste instantie tegen het abstract expressionisme keerden. Nul-kunstenaars Armando, Jan Hendrikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven streefden, in tegenstelling tot de subjectieve abstract expressionisten en in de lijn van Lucio Fontana, naar een 'objectieve' registratie van de werkelijkheid. Dit streven naar objectiviteit resulteerde in afstandelijke kunstwerken. Die 'Nulbeweging' was vanuit de 'Nederlandse Informele Groep' ontstaan en bestond verder uit de Italiaanse kunstenaars Piero Manzoni en Roberto Crippa en de Zwitserse kunstenaar Christian Megert. In Vlaanderen is het volgende jaar het tijdschrift *Nul* opgericht, dat aansloot bij het Nederlandse, Italiaanse, Duitse en Franse zeroïsme (met H. Mack, G. Uecker, O. Piene in de Duitse Zero-groep, Yves Klein in het Franse zeroïsme), en is geïnspireerd door *Zero* (1958-1961, drie afleveringen) en *Nul = 0* (1961-1962). In het literaire werk van Ivo Michiels (onder meer in 'Albisola Mare, Savona', 1959, en het 'Alfa'-boek *Exit*, 1971, en vooral ook later in de structurele en symbolische voorafbeelding van *Journal brut*: het *Grand Oeuvre*, tien teksten van Michiels bij tien prenten van Jef Verheyen) is invloed van het 'essentialisme' en het zeroïsme merkbaar. Zie voor de Nederlandse Nul-beweging: J. Wesseling, 'De Nulbeweging', in: G. Imanse (red.), *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*. Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam 1984, p. 80-96.

<sup>19</sup> Verstechnisch is een vergelijking mogelijk tussen Van Bruggens latere, woordbarokke gedichten en de mystieke literatuur (zie verder), zoals Joris Reynaert voor Van Ostaijen heeft onderzocht: 'Een geringe wig van klaarte in de donkerdiepstraat. Paul van Ostaijen en het mystieke', in: Geert Buelens en Erik Spinoy (red.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*. Bert Bakker, Amsterdam 1996, p. 184-201, i.h.b. p. 199. Ook het gebruik van de paradox moet worden aangestreept (vergelijk Jef Bogman, *Professoren hier is de laatste gnostieker. Paul van Ostaijen tussen schilderkunst en mystiek*. Vantilt, Nijmegen 2002, p. 156).

<sup>20</sup> Hugo Brems en Dirk de Geest, 'Opener dan dicht is toe'. *Poëzie in Vlaanderen 1965-1990*. Acco, Leuven/Amersfoort 1991, p. 43-54 en Geert Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Vantilt/KANTL, Nijmegen/Gent 2001, p. 981-992.

<sup>21</sup> Manuscript- en typoscriptversies, met varianten, van gedichten uit *Litanie* bevinden zich in Antiquariaat De Slegte, Antwerpen (met dank aan Kris Landuyt voor het consulteren van de archivalia).

<sup>22</sup> Paul de Vree, 'De avant-garde. Plastisch: poëtisch', in: *De Tafelronde* 7 (1962), nr. 4 (februari), p. 122-158, i.h.b. p. 151.

<sup>23</sup> Henri-Floris Jaspers, "'In welke wind overwinteren de gestes van mijn weemoed'", in: Nic van Bruggen, *100 gedichten*. Soethoudt, Antwerpen 1977, p. 5-18, p. 9.

<sup>24</sup> Nic van Bruggen, *Een kogel*. Paradox Press, Sint-Niklaas 1962, p. 4.

<sup>25</sup> Willem M. Roggeman, [interview] 'Nic van Bruggen', in: *Beroepsgeheim. Gesprekken met schrijvers* 3. Soethoudt, 's-Gravenhage/Rotterdam 1980, p. 81-96, p. 89-90.

<sup>26</sup> De wijze waarop een platonische wereldvisie tot uitdrukking komt in Van Bruggens poëzie verdient nader onderzoek.

<sup>27</sup> Brems en De Geest, *'Opener dan dicht is toe'*, p. 145-147.

<sup>28</sup> Vanaf *Frontaal* 4 (begin 1959) had er een redactiewissel plaats. Voortaan, voor de laatst verschenen nummers, bestond de redactie uit Rik Doyen, Jaap Berg, Aart Jansen, Cel Overberghe, Rob Buytaert. Paul de Vree merkte op dat de eerste drie afleveringen 'in vele opzichten een manifest' waren. Paul de Vree, *Onder experimenteel vuur. Transit documenta. Vade mecum voor de Vlaamse experimentele poëzie 1953-1967*. De Galge, Brugge/Antwerpen 1968, p. 185.

<sup>29</sup> Over het tot mislukken gedoemde postexperimentele uitgeversproject van Dirk Claus: Brems en De Geest, *'Opener dan dicht is toe'*, p. 14. Naar de Nul-opvattingen van Van Bruggen die onder meer vervat zijn in kunstkritische opstellen over G58-Hessenhuis (in *Vooruit*, in de bibliothele uitgave *Hedendaags* (Nic van Bruggen en Adriaan de Roover. Galerij Drieghe, Wetteren 1963)), en over de invloed van de internationale artistieke avant-garde-stroming van het zeroïsme moet nog verder onderzoek gebeuren.

<sup>30</sup> Van Bruggen wilde uitdrukkelijk een foto van Bardot (copyright unifrance film) - icoon van het vrouwelijke sensualisme in de jaren vijftig en zestig - op het omslag van zijn bundel. Interview Yves T'Sjoen met Adriaan de Roover, voorjaar 2000. In *Onder experimenteel vuur* interpreteerde De Vree omslagfoto en titel op een erotisch-pacifistische manier: 'op het kaft vooraan van *Een kogel* [staat] Brigitte Bardot in vliegeniersornaat, achteraan dit van de auteur, donker glimlachend in glimmend lederen jas. Wat als een publicitaire stunt kan opgenomen, wijst nochtans op een oorlogsklimaat. Maar welke oorlog? De Frontaalgeneratie is door de vamp B.B. als het ware gebiologeerd geworden. Zij verwerpt erin zoveel als zij erin erkent. Wat ons erin interesseert is de houding van de jongste generatie tegenover het seksueel probleem. O.i. rekenen zij alleszins resoluut af met de burgerlijke taboes in zake de erotische contacten. Een ontvoogde liefdegemeenschap is voor hen een zijn uit liefde, ze staat voor hen de band en de verantwoordelijkheid niet in de weg. De bourgeois-ethos vlakt voor hen het levenselan af en hypocritiseert het, maar juist dit levenselan, dit jeugdig elixir beslist over de dag, van nu en van morgen. De seksualiteit, d.w.z. de lichamelijke onrust, naar het doel eros schieten, d.w.z. de vrede, ziedaar wat Nic van Bruggen met een kogel bedoelt'. De Vree, *Onder experimenteel vuur*, p. 186.

<sup>31</sup> Paul de Vree schreef: 'Nic van Bruggen, die een retour naar Van Ostaijen verdedigt, is een adept van de reine abstraktie. [...] Zijn gedicht wordt sterk abstrakt-bedingt. Het werk van Verheyen doorvlaagt hem [...]'. Paul de Vree, 'De avant-garde. Plastisch: poëtisch', in: *De Tafelronde* 7 (1962), nr. 4 (februari), p. 122-158, p. 152.

<sup>32</sup> Adriaan de Roover en Nic van Bruggen werkten samen als copywriter voor het reclamebureau Lintas (Unilever) in Brussel. Brief, Adriaan de Roover aan Yves T'Sjoen, d.d. 18 mei 2002.

<sup>33</sup> Interview Yves T'Sjoen met Linda Vinck, d.d. 15 oktober 2001.

<sup>34</sup> Erbe, *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*.

<sup>35</sup> Henri-Floris Jaspers, 'Prolegomena tot de Pinkleer', in: Nic van Bruggen, *Uit het Dagboek van een Pink Poet*. P.E.P., Antwerpen 1975, p. 10-16. Opgenomen in: Jaspers, *Het bed van Procrustes. Schetsen en verkenningen*. Soethoudt, Antwerpen 1978, p. 82.

<sup>36</sup> Paul de Vree en Henri-Floris Jaspers, *paul van ostaijen*. De Galge, Brugge/Antwerpen 1967 en Henri-Floris Jaspers, *Floris Jaspers en de Gay Twenties*. Deus en Machina, Antwerpen 1989.

<sup>37</sup> Buelens, *Van Ostaijen tot heden*, p. 982.

<sup>38</sup> De termen worden gebruikt volgens de typologie van vier poëtica's die Sötemann formuleerde. A.L. Sötemann, *Over poetica en poëzie*. W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn (red.). Wolters-Noordhoff, Groningen 1985, p. 120-130.

<sup>39</sup> De Vree, *Onder experimenteel vuur*, p. 187.

<sup>40</sup> De gesprekken die zij voerden, hebben Van Bruggens ontluikend dichterschap beïnvloed. '[...] in die dagen was de poëzie voor Nic en voor mij in de eerste plaats een spel, een soort geluksstaat'. Brief, Adriaan de Roover aan Yves T'Sjoen, d.d. 18 mei 2002.

<sup>41</sup> Paul de Vree, *Vlaamse avant-garde (1921-1964)*. De bladen voor de poëzie, Lier 1965.

<sup>42</sup> Over de poëtische verhoudingen tussen *Tijd en Mens*, *De Tafelronde*, *gard-sivik* (en het post-experimentele *Frontaal*) en over de literair-politieke opvattingen en strategieën van Adriaan de Roover en vooral van Paul de Vree (en 'het proces van esthetisering/ontideologisering dat tussen 1950 en 1953 op gang kwam [en in de jaren zestig verder culmineerde]': Ernst Bruinsma, *Louis Paul Boon en het modernisme in Vlaanderen*. L.P. Boon-documentatiecentrum, Antwerpen 1998, p. 124-171. Over de ideologische strijd tussen de naoorlogse (neo-)experimentele tijdschriften *Tijd en Mens*, *De Tafelronde* en *gard-sivik*, zie ook: Jos Joosten, *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens (1949-1955)*. Vantilt, Nijmegen 1996.

<sup>43</sup> Werner Cranshoff nam acht gedichten van Van Bruggen op in zijn bloemlezing *Pijn en puin verdwenen. Jonge Vlaamse esthetische poëzie*. Manteau, Brussel/Den Haag 1966, p. 70-73. De gedichten zijn gebloeemleesd uit de tijdschriften *Frontaal* en *De Nieuwe Stem*, en uit de bundels *Een kogel*, *Jardin des Modes*. Over Van Bruggens estheticistische literatuuropvatting schreef hij in de inleiding: 'Als Nic Van Bruggen (een) (de) (zijn) vrouw

beschrijft is het niet om haar liefde, die in tijd en ruimte kan plaatshebben, maar om het natuurlijk en onmiddellijk esthetisch karakter van haar voorkomen, bewegingen, spreekwijze' (p. 9).

<sup>44</sup> De *Frontaal*-dichters keerden zich af van *Tijd en Mens*, en dweepten met *gard-sivik*. (Zie bibliotheekexemplaar *Een kogel*, Documentatieafdeling Poëziecentrum, Gent).

<sup>45</sup> Dit gedicht is – niet toevallig – voorgepubliceerd in: *De Tafelronde* 7 (1962), nr. 2-3, p. 69.

<sup>46</sup> Van Bruggen zelf wees expliciet op die stilistische veranderingen en een thematische ('essentialistische') constante in zijn oeuvre, in een brief aan Henri-Floris Jaspers over *Nostalgia revisited*: "Zoals je lezen zult, is de stijl nogal wat veranderd in vergelijking met m'n vorige bundels... veel minder barok... schijnbaar observerend of koel registrerend, maar toch altijd met een emotionele ondertoon of dubbele bodem". Brief, Van Bruggen aan Jaspers, d.d. 25/04/1990 (privéarchief H. Binneweg).

<sup>47</sup> De Vree, *Onder experimenteel vuur*, p. 250.

<sup>48</sup> Henri Bremond, *La poésie pure. Un débat sur la poésie*. Bernard Grasset, Paris 1926, p. 27.

<sup>49</sup> Vergelijk ook met de volgende passage in *Voorwoord bij zes lino's van Floris Jaspers*: 'Het transcendent regelmatige is te ontbloten van het empiries wisselvallige. Dit te geven is handelen naar het onwankelbare begrip schoonheid'. Paul van Ostaijen, *Verzameld werk. Proza* 2. Bert Bakker, Amsterdam 1977, p. 101.

<sup>50</sup> Roggeman, *Beroepsgeheim* 3, p. 90.

<sup>51</sup> Over *A rebours* schrijft Goedegebuure: 'de spil van het decadentisme [...], een cult-boek avant la lettre, het verkondigt ook de eredienst van de schoonheid'. Goedegebuure, *Decadentie en literatuur*, p. 106.

<sup>52</sup> Erbe, *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*, p. 16.

<sup>53</sup> Als dandy pleegde Van Bruggen natuurlijk ook verzet. In enkele interviews wees hij op het samengaan van de fixatie op uiterlijkheden en de aandacht voor maatschappelijke ontwikkelingen. "Onze [Conrads en Van Bruggens] zin voor bepaalde dandyeske uiterlijkheden *én essenties* is niet te ontkennen. Ik ken trouwens het dandyisme een belangrijke sociale waarde toe. Zij is de anarchistische opstelling binnen de bourgeois maatschappij, een revolutie die van binnenuit op de maatschappij inwerkt." Roggeman, *Beroepsgeheim* 3, p. 94 (zie ook noot 52).

<sup>54</sup> Over Van Bruggens voetbalgedichten in *Jardin des Modes* beweerde De Vree: '[...] de zogezegde aan de sport gewijde gedichten in de cyclus yards [...] duiden niet op de uiterlijke prestaties van de atleet, noch van de cup-spelers. Van Bruggen spiegelt zich aan de loper [...]. Strak en tegelijkertijd elegant (de mannequins indachtig) spant zich de taal alliteratief naar de contrast-effecten'. De tekstfragmenten wijzen op de formeel-compositorische schrijftechnieken die Van Bruggen aanwendt, die de inhoud niet laat prevaleren op de vorm. De Vree, *Onder experimenteel vuur*, p. 250.

<sup>55</sup> Hubert Lampo en Robin Hannelore, *Grobendonkse brieven*. De roerdomp, Brecht/Antwerpen 1974, p. 147.

<sup>56</sup> Leo Geerts, 'Nic van Bruggen of de man zonder eigenschappen', in: *Vlaanderen morgen*, 1988, nr. 4, p. 48-51; Bernard Dewulf, 'Een debutant en een ancien', in: *De Morgen*, 1 april 1988; Willie Verheghe, "Leeftijd" van Nic van Bruggen: poëzie met het elan van "Litanie", in: *Poëziekrant* 12 (1988), nr. 6 (november-december), p. 20.

<sup>57</sup> *Matrakkensabbat* was een pamflet gericht tegen de agressie van politionele diensten tijdens de revolutiejaren 1966-1967. Met provo-leider Koen Calliauw bouwde Van Bruggen een fototentoonstelling met dezelfde titel. Enkele foto's zijn afgedrukt in: Van Bruggen 1967. Interviews Yves T'Sjoen met Maurits van Liedekerke, 15 februari 2001, en met Hugo Schiltz, 23 februari 2001.

<sup>58</sup> De enige wetenschappelijke bijdrage over Van Bruggen tot op heden is: Jan Schoolmeesters, 'Nic van Bruggen', in: H. Brems e.a. (red.), *Kritisch Lexicon van Nederlandstalige auteurs na 1945*, november 1992.

<sup>59</sup> Ook Marc Eelen behoorde tot de *R.I.P.*-redactie.

<sup>60</sup> [*R.I.P.*-redactie], 'Nic van Bruggen sprak met *R.I.P.*', in: *R.I.P. Driemaandelijks Tijdschrift voor Literatuur en Stijl* 1 (1982), nr. 1 (maart), p. 8-20.

<sup>61</sup> Buelens, *Van Ostaijen tot heden*, p. 1028.

<sup>62</sup> Zie bijvoorbeeld een bijdrage over Van Bruggens 'schrift-schilderijen', geëxposeerd in de galerij Kunstforum (Schelderode, 16 augustus - 14 september 1980): [Anoniem], 'Dichter Nic van Bruggen "schrijft" schilderijen', in: *Kunstecho's. Internationaal tweemaandelijks tijdschrift voor beeldende kunst* 4 (juli-augustus 1980), p. 17; en in: *Home Review*, maart 1980, p. 16-19, p. 17.

*Met dank aan Annie Arnould, Herbert Binneweg, Mevrouw Van Hekken, Kris Landuyt, Maurits van Liedekerke, Jetty Roels, Adriaan de Roover, Hugo Schiltz<sup>†</sup> en Linda Vinck.*